

## La mise en scène de la nécessité : esthétique des gestes de table<sup>1</sup>

par Barbara Formis

Les pas rythmés du corps en marche, le déplacement d'une petite cuillère à une table de café, le glissement d'un bras dans une manche de chemise, tous nos gestes quotidiens semblent suivre une partition scénique. Et pourtant, on ne saurait définir ces gestes comme « esthétiques ». Boire, marcher, manger, saisir un objet n'ont d'autre but que le simple accomplissement du faire corporel, leur finalité est interne et pratique. Les gestes se suffisent à eux-mêmes, ils sont fondamentalement antinomiques aux mouvements autonomes et libérés des gestes esthétiques. Une ballerine sur un plateau de théâtre est aérienne, éthérée, stupéfiante ; une femme de ménage dans sa cuisine est pesante, sans grâce, inintéressante. Et pourtant, remuer le sucre dans une tasse de café à l'aide d'une petite cuillère peut être considéré comme un geste « beau ». Le poignet est plié, le mouvement léger, les doigts sont souples. La main manifeste une posture corporelle spécifique, une attitude personnelle, un caractère. En remuant une petite cuillère, une personne se dévoile, elle montre sa personnalité.

Si ce type de gestes ne satisfait pas aux exigences esthétiques classiques, c'est tout simplement parce qu'il les inverse. Si l'on veut rester fidèle aux gestes de tous les jours, aux mouvements nécessaires et contingents du corps, il faut inverser la formule de Kant : les gestes ne sont plus des finalités « sans » fin, mais « avec » fin. Je remue la cuillère pour aider le sucre à fondre mais je suis aussi libre de le faire à ma manière. Les gestes ordinaires sont à la fois nécessaires et libérés, ce sont des modalités corporelles qui ont un but pratique mais qui ne négligent pas une forme esthétique spécifique. Ces mouvements constitutifs de notre corps et de notre personne relèvent de l'esthétique là où ils mettent en scène notre vie courante, ils lui donnent une allure, un style, une tonalité sans pour autant

oublier la fermeté rigoureuse de la nécessité.

Contrairement aux mises en scène classiques, qui s'intéressent plus spécifiquement aux performances corporelles, l'esthétique des gestes ne concerne pas des actions extra-ordinaires, signifiantes et virtuoses, mais des actes communs, des habitudes corporelles dont l'accomplissement semble « facile ». Dans la danse et le théâtre contemporains, on voit souvent des acteurs marcher tranquillement, parler de manière naturelle, montrer une certaine fatigue, habillés de façon ordinaire et confortable. Ce type de théâtralité rompt avec les schémas classiques de représentation pour s'approcher du quotidien de nos existences. À la différence d'une action proprement dite, le geste n'utilise pas le corps pour signifier autre chose. L'esthétique des gestes quotidiens accepte le mouvement corporel tel quel et le considère comme suffisant au déroulement de la mise en scène. Si l'action scénique traditionnelle est du domaine de l'exception, le geste appartient à tout le monde. Mais une théâtralité gestuelle n'est possible qu'à condition de ne pas prendre le contre-pied de la mise en scène conventionnelle. La présence des gestes ordinaires sur scène ne cherche pas à annihiler le théâtre, mais plutôt à l'inverser comme un gant, de l'intérieur. La théâtralité gestuelle vise plutôt à accepter les contraintes théâtrales pour les effacer, les faire basculer, les frustrer en quelque sorte.

Afin d'aborder le thème d'une théâtralité spécifiquement gestuelle, se différenciant donc du théâtre d'action, nous proposons de restreindre l'analyse à une typologie de gestes bien précise : les gestes liés à la consommation alimentaire. Pour « manger », on établit des rapports avec des aliments spécifiques, rassemblés sous la catégorie de « nourriture » ; on utilise un certain nombre d'instruments qui varient selon les aliments et les mœurs (fourchettes, couteaux, baguettes, doigts des

mains, serviettes etc.). Les instruments ont une forme précise, adaptée au corps humain. Le but des gestes est le même pour tout le monde : satisfaire au besoin primaire de se nourrir. À cette première finalité, d'autres peuvent s'ajouter, comme avoir du plaisir gustatif, socialiser, faire preuve de séduction, se fondre dans un groupe ou s'en séparer. Il n'est pas question ici de déchiffrer les codes complexes sous-jacents à une telle activité. Il s'agit plutôt de souligner le potentiel explicitement théâtral ou chorégraphique de cette modalité gestuelle.

Une pratique intéressante pour notre propos est celle de Daniel Spoerri, artiste d'origine roumaine et membre du Nouveau Réalisme. En ligne directe avec les « Dîners Futuristes » du début du 20<sup>ème</sup> siècle, sorte de rencontres festives et révolutionnaires, Daniel Spoerri développe ce qu'il appelle le « Eat Art », dont les célèbres tableaux-pièges, restent emblématiques. Les tableaux-pièges sont des objets d'art combinant la gestuelle alimentaire et la représentation picturale de la nourriture, représentation qui est classiquement répertoriée sous la catégorie des « natures mortes ». Les tableaux-pièges *immortalisent* les restes d'un repas, les reliefs sont fixés sur la table où il a été consommé, puis, une fois que la table est accrochée au mur, elle devient un tableau susceptible de *piéger* le regard. La relation entre le dynamisme vital des gestes et leur représentation figée est un élément central de cette pratique. Ce qui frappe dans ces œuvres est la multiplicité des traces, signes du passage du corps et de la nature inconsciente et personnelle des gestes. Spoerri explique ainsi son choix esthétique :

Sur une table, on remarque tout de suite si quelque chose a bougé. Les tasses, les assiettes et tout le reste sont dans un mouvement permanent. J'ai choisi la table parce que c'est là que nous manipulons continuellement des objets sans même nous en rendre compte. Nous sommes en train de parler, et je ne pense même pas au fait que je soulève ma tasse, c'est-à-dire qu'une forme circulaire quitte subitement sa position pour ensuite y revenir. (...) La plupart du temps une certaine *logique inconsciente* guide le déplacement des objets sur les quatre coins de la table.<sup>2</sup>

Contrairement à leur apparence pétrifiée, les tableaux-pièges cherchent en réalité le mouvement, ou ce que Spoerri appelle plus précisément le « transformable », à savoir la production d'un mouvement par une fixation.<sup>3</sup> Par les taches que des mains agiles ou maladroites ont laissées sur les assiettes, par

les cendres des cigarettes et les mégots entassés, les objets montrent leurs vies réelles, et font des tableaux-pièges de véritables scènes de théâtre. Cependant, les tableaux-pièges quittent la nature éphémère du geste qui les a produits pour fixer le présent dans un arrêt temporel, qui les détache de leur origine gestuelle pour les objectiver pleinement dans des *reliques*. Tout en étant redevables d'une théâtralité gestuelle, les tableaux-pièges raréfient l'immanence du corps et deviennent des œuvres d'art à part entière, des œuvres indépendantes donc du « faire » gestuel qui les a composés de façon aléatoire. De simples traces de la vie ordinaire, les tableaux-pièges deviennent de véritables objets artistiques.

Si les tableaux-pièges finissent par objectiver les gestes, il faudra orienter notre attention sur des pratiques spécifiquement corporelles, comme celles du mouvement Fluxus. Autour de l'exemple de la consommation alimentaire, Alison Knowles a développé un travail assez conséquent. En 1962, à l'Institut d'Art Contemporain de Londres, Alison Knowles met en scène une partition, ou plutôt une « proposition » comme elle préfère l'appeler. Le titre de la pièce est *Make a Salad (Faire une salade)*. La proposition est simple : face au public, un groupe de personnes exécute des gestes de cuisine et prépare une salade. En prélude et à la fin de cette performance, une violoncelliste et un violoniste entrent sur scène pour jouer une sélection musicale de morceaux de Mozart. Les gestes nécessités par la préparation de la salade — couper, retourner, remuer, renverser, secouer, laver — produisent des chorégraphies, des mouvements plus ou moins harmonieux, plus ou moins maladroits ; surtout, ces gestes provoquent des bruits, des sonorités brutes qui finissent par se faire écho, confluer, et altérer la perception de la musique de Mozart. La musique classique *dramatise* le sens des mouvements corporels en provoquant une sorte de friction entre les sons du corps et ceux de l'instrument musical. Ici les gestes ordinaires sont amplifiés par la scène, théâtralisés de manière éloquente afin de rendre visible la nature rythmique et chorégraphique de nos mouvements corporels.

Quelques années plus tard, Alison Knowles traite le geste de façon plus radicale au cours d'une longue expérimentation intitulée *Identical Lunch (Le déjeuner identique, 1967-73)*. Il s'agit alors de quitter le théâtre comme lieu physique pour introduire du théâtre dans la vie. C'est Hannah Higgins, sa fille,

qui explique : « Au début de l'année 1967, Alison Knowles comença à manger le *même* déjeuner – un sandwich au thon sur un toast de pain complet avec du beurre, pas de mayonnaise, et la soupe du jour – à la même heure et au même lieu, le *Riss Foods Diner* à Chelsea. »<sup>4</sup> Le « déjeuner identique » est un déjeuner répété, auquel d'autres membres du groupe Fluxus vont d'ailleurs participer. La répétition de la même action prend ici la forme d'une méditation sur les gestes de l'expérience ordinaire et montre finalement que le même déjeuner n'est jamais identique au sens strict du terme. Le travail artistique est documenté par un journal, regroupant les annotations méticuleuses de chaque expérience. Dans le journal sont rassemblés plusieurs compte-rendus, réalisés par différents membres du groupe, qui mettent en évidence les dissemblances dans les styles littéraires choisis pour rapporter l'expérience. On y trouve des lettres au ton officiel et bureautique, des annotations sur l'addition, des lettres d'amour et même des compte-rendus rédigés comme des enquêtes policières, l'auteur de l'expérience se décrivant lui-même comme « le suspect ».

Mais la documentation la plus importante est bien évidemment celle d'Alison Knowles elle-même qui écrit un journal de bord. Chaque jour correspondant à un déjeuner identique, elle décrit en détail les événements qui ont eu lieu et les dialogues. Le journal prend la forme d'un scénario théâtral avec deux types d'acteurs : les acteurs *avertis* (Alison Knowles et parfois d'autres membres de Fluxus) et les acteurs *ignares* (les serveurs ou les clients du restaurant). Chaque personnage reçoit un sigle, par exemple P pour Pauline la serveuse et N pour Alison Knowles. Ces sigles produisent un effet de dépersonnalisation. L'espace de la représentation s'insère dans la fluctuation entre le dedans et le dehors de la partition. La limite entre les comportements préétablis et les gestes spontanés est censée être dépassée lorsqu'un acteur « ignare » prend conscience du caractère partiellement fictif de l'action et le manifeste d'une manière ou d'une autre, même par un simple geste. Néanmoins, dans le journal, il n'y a aucune trace évidente de l'actualisation d'un tel dépassement. La serveuse, personnage fondamental dans les documentations de Knowles, ne fait jamais explicitement part de sa prise de conscience. Les dialogues reportés dans le journal relèvent plutôt d'une complicité silencieuse. « La même chose ? », « comme d'habitude ? » semblent être

les rares expressions de la serveuse. Avec le temps, la prise de parole est plus facile mais rien ne laisse supposer que la serveuse ait saisi la nature artificielle du procédé.

Le comportement de Knowles est donc perçu par l'entourage comme tout à fait normal et spontané, bien qu'en réalité l'intention de l'expérience soit établie à l'avance. On pourrait penser qu'il y a deux types de gestes : les spontanés et les préétablis. En réalité, la différence entre ces deux gestes reste indéterminée. Les gestes préétablis de Knowles sont perçus comme spontanés. Même quand les gestes ordinaires sont décrits, comme c'est le cas ici, par un scénario typiquement théâtral, les procédures littéraires propres au scénario ne pourraient pas être satisfaites : l'intrigue, la narration, le dénouement d'un problème ne peuvent pas s'appliquer au type d'écriture que les gestes demandent. Opposés au régime représentationnel des actions, les gestes restent entièrement pris dans le faire, ils ne s'appuient aucunement sur des instances artistiques classiques. La cumulation de l'expérience est en tant que telle suffisante à l'écriture du scénario, tout en ne permettant pas d'écrire une véritable histoire. On peut penser à l'application du même procédé dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* que Georges Perec écrira plus tard.

Pour continuer dans cette direction, et creuser notre question, on peut évoquer une recherche plus récente, celle d'un groupe de chercheurs américains nommé *Sponge* (*Eponge*). Le travail de ce groupe s'inscrit dans la continuité des gestes de Fluxus, l'éponge étant l'incarnation d'une fluctuation entre deux milieux, le théâtre et la vie. Durant le printemps 1997, cinq membres du groupe décident d'accomplir une partition gestuelle à l'intérieur d'un contexte où ces mêmes gestes sont parfaitement adaptés, de manière donc à les brouiller avec les circonstances externes. Le contexte était la place Tressider Plaza, à l'Université de Stanford, en Californie, où les étudiants ont l'habitude de consommer leur déjeuner. La partition gestuelle présentait des gestes tels que « demander une cigarette », « faire tomber quelque chose », « manger un sandwich », « marcher »<sup>5</sup>. Chaque individu avait un geste spécifique à exécuter et la performance a été réalisée « tous les lundis et tous les vendredis » en commençant à 12h30, répétée deux fois avec une pause de cinq minutes.<sup>6</sup> L'expérimentation a duré huit semaines.

Mélangée au flux de la vie quotidienne, la nature artificielle

de ces gestes disparaît, la partition fictive se fonde dans l'immanence du contexte. Les membres du groupe définissent cette expérimentation comme « un essai public qui teste comment les gens négocient la relation figure-fond entre des gestes intentionnels et des gestes non-intentionnels ».<sup>7</sup> On comprend bien que la différence entre intentionnalité et non-intentionnalité devient ici opaque. *Qui* est en train d'accomplir des gestes intentionnels, les performeurs de *Sponge*, qui suivent un texte écrit et donc appliquent une volonté préalable, ou les gens qui les entourent, dans la mesure où ils accomplissent leurs besoins et leurs désirs, dans un contexte social qui se prête à cet effet ? Inversement, *qui* serait en train d'accomplir des gestes non-intentionnels, les performeurs, qui répètent une modalité gestuelle préétablie, ou les gens autour, dans la mesure où leurs gestes sont soumis à un comportement social déjà « préfiguré » par les répétitions collectives de la société ?

La partition est exécutée pour provoquer avant tout une prise de conscience chez les gens « ignares » qui sont considérés comme des *spectateurs* potentiels. Le groupe explique ainsi le projet : cette expérimentation « est une anomalie à peine perceptible qui n'émerge pas dans le visible (...) ». Avec le temps et après plusieurs réitérations, le spectateur idéal commencera à discerner les intentions et les formes dans des activités autrement indéfinissables ».<sup>8</sup> Cependant, durant les huit semaines de pratique, aucune attestation irréfutable n'a eu lieu, aucun spectateur idéal ne s'est clairement transformé en acteur. Si une prise de conscience a eu lieu, cela n'a pas entraîné le passage du stade de l'observation à celui de l'interaction. On comprend donc que la limite que le groupe établit entre le fond et la figure reste floue lorsqu'elle engage une simple prise de conscience, mais qu'elle se manifeste pleinement au niveau du geste corporel. Pour faire apparaître la prise de conscience dans le corps, un « saut » est toujours nécessaire, il faut qu'une frontière soit franchie par un passage abrupt. La simple prise de conscience ne suffit pas pour dépasser la limite entre l'espace de la partition et celui de la spontanéité, le spectateur doit accomplir donc *deux* passages : d'ignare il doit pouvoir devenir un spectateur averti, et d'inactif il doit pouvoir agir dans l'action préétablie à l'avance et même interférer avec elle.

L'analyse esthétique des gestes de table montre l'importance d'un certain type de spontanéité corporelle. L'objectivation

du geste inconscient dans les tableaux-pièges, les résonances entre la chorégraphie des gestes et leur répétition quotidienne chez Alison Knowles, comme la limite invisible entre faire « semblant » et faire « vraiment » chez *Sponge*, explorent dans l'esthétique du geste l'entrelacement de la nécessité et de la liberté individuelle. On ne saurait dissocier la liberté d'un geste spontané de la nécessité du geste fonctionnel ; il y a, comme le dit Spoerri, une « logique de l'inconscient » : cette logique appelle une mise en scène particulière, faisant du geste nécessaire un geste esthétique. C'est là que gît la féconde dualité des gestes : à la fois personnels et sociaux, répétitifs et novateurs, libres et nécessaires, ils rompent avec les catégories esthétiques classiques. Les gestes semblent finalement opposer une résistance à l'aplatissement univoque de la représentation théâtrale conventionnelle, qui fait de toute action un signe universel. Les gestes ordinaires permettent une expérience fondamentale pour nos existences individuelles : le surgissement du singulier à l'intérieur de l'impersonnel. Mon geste est spontané *et* acquis, il est à la fois social et particulier, et personne d'autre que moi ne pourra connaître la singularité de son vécu. Le geste quotidien se réalise dans un paradoxe : j'affirme ma liberté en choisissant la nécessité de mon geste et de mon corps.

1 Ce texte a été présenté sous le titre de "Le flux du geste : pratiques théâtrales du seuil scénique" lors d'une journée d'études intitulée *Geste, Motif, Action* (org. Sandra Laugier et Christiane Chauviré, équipe de recherche EXeCO) à l'UFR de Philosophie de Paris 1, Panthéon-Sorbonne, le 28 avril 2007.

2 Entretien avec Konrad Tobler, catalogue de l'exposition *Hors limites : l'art et la vie 1952-1994*, éd. du Centre Pompidou, Paris, 1994, p. 135.

3 *Ibid.*

4 HIGGINS Hannah, *Fluxus Experience*, University of California Press, Berkeley, 2002, pp. 47-48. Nous traduisons.

5 Sha Xin Wei, entretien oral avec l'auteur, non publié. Nous traduisons.

6 *Ibid.*

7 Traduit de l'anglais du site internet du collectif : [www.sponge.org](http://www.sponge.org).

8 *Ibid.*